« Les pieds dans le tapis :

Présence Panchounette et le ridicule de la modernité »

Fabien Danesi

Après le joli mois de mai

Pendant de nombreuses années, le collectif bordelais Présence Panchounette donna la date de 1969 comme début de ses agissements. Ce ne fut qu'à l'occasion d'un entretien en 1987 qu'il mentionna que sa fondation avait eu lieu en vérité un an auparavant. « Dans la mesure où il y avait déjà suffisamment de malentendus à propos de nos activités, on a préféré dire 1969 »[1], expliquèrent ses membres dont le nombre exact et l'identité étaient inconnus, à l'exception de Frédéric Roux. Postdater sa constitution pourrait déjà passer pour une marque d'ironie à l'égard de l'importance accordée à la nouveauté, dans le régime de la reconnaissance caractéristique de la modernité artistique : là où certains artistes seraient volontiers tentés d'antidater leurs œuvres afin d'apparaître comme des précurseurs, Présence Panchounette s'accorda un an de moins de façon à éviter — soi-disant — les méprises… De prime abord, cet argument semble quelque peu spécieux, surtout lorsqu'on se rappelle que le groupe cultiva les équivoques tout au long de sa « carrière ». Toutefois, la question de ces malentendus mérite d'être étudiée : si Présence Panchounette n'a pas souhaité que son nom soit attaché à 1968, c'est bien sûr parce que cette année pouvait facilement être ramenée à son seul mois de mai et à la révolte estudiantine et ouvrière qui lui était associée.

Dans le monde de l'art, le mouvement de contestation fut marqué notamment par la création de l'Atelier Populaire de l'ex-École des Beaux-Arts de Paris en grève depuis le 8 mai. Outre la diffusion des affiches devenues célèbres, une commission de réforme mit au point un programme de lutte contre la culture qualifiée de bourgeoise. Dans un tract diffusé le 21 mai, elle expliquait que c'était là « l'instrument par lequel le pouvoir d'oppression de la classe dirigeante sépare et isole du reste des travailleurs les artistes en leur accordant un statut privilégié ». Et de préciser : « Le privilège enferme l'artiste dans une prison invisible »[2]. Contre l'autonomie de la création, les animateurs de ce nouvel espace de production et de réflexion entendaient remettre en cause le principe d'une liberté d'expression limitée aux œuvres d'art et dont la majorité de la population était concrètement démunie.

Si l'insurrection eut pour conclusion immédiate les élections législatives des 23 et 30 juin qui donnèrent une large victoire à la majorité gaulliste, la lutte n'en continua pas moins. Ainsi, dans un ouvrage dirigé par Jean Cassou qui cherchait à faire le point sur la dimension rebelle de la création, Gilbert Lascault affirmait que l'art contemporain « critique la culture à l'intérieur de laquelle il surgit. Il critique la société, renverse la table des valeurs ou nie son existence : il recommande inlassablement la transgression »[3]. Dans la logique propre aux avant-gardes, l'historien de l'art énonçait le caractère conflictuel des arts plastiques face à la marche du monde. Il soulignait d'autant plus leur pouvoir de déconstruction que les récents évènements avaient donné une plus large audience à la subversion.

---

[1] Cité par Sylvie Couderc, « Une conversation avec Présence Panchounette », *Kanal Magazine*, n° 27-28, janvier-mars 1987, p. 30.

[2] *Atelier Populaire présenté par lui-même. 87 affiches de mai-juin 1968*, Paris, Usines Universités Union, 1968, p. 8.

[3] Gilbert Lascault, « L'art contemporain et la "vieille taupe" » dans *Art et contestation*, Bruxelles, La Connaissance S.A., 1968, p. 93.

Pour Présence Panchounette, renvoyer à 1969 n’était donc pas anodin. Une telle date témoignait de sa prise de distance par rapport à la contestation. Ne correspondait-elle pas en effet à la prise de décision du président Georges Pompidou d’édifier un grand musée d’art moderne ? Cette proposition politique fut très souvent considérée par les opposants au gouvernement comme une forme de récupération. Et la contre-culture n’était pas au bout de ses déceptions...[4] Là encore, c’est *a posteriori* que le collectif se fit plus explicite. En 1989, en réponse aux interrogations de Catherine Millet, le groupe mentionnait dans la revue *Art Press* : « En ce qui concerne ce que nous voulions, la plus grande confusion régnait, sans doute la Gloire mais aussi, que le monde cesse d’être la saloperie qu’il continue d’être et d’autres désirs plus boniches encore. Nous ne nous faisions guère d’illusions là-dessus et très tôt, un graffiti de novembre 1968 disait : "*Tout est comme avant*", il était signé Présence Panchounette »[5].

La brutalité de la verve allait de pair avec un certain cynisme. À les entendre, les membres du groupe ne furent jamais dupes des possibilités d’une révolution après la crise du régime républicain. Dès lors, le malentendu serait de considérer les Panchounette comme de jeunes rêveurs tout droit sortis de la dénonciation de mai 1968 avec le désir de prolonger ce mouvement. Il n’en est rien : leur rage ne prit jamais une forme héroïque mais présenta plutôt l’aspect d’une « baudruche dégonflée ». La dérision se substitua aisément à la nostalgie. Et ils s’employèrent à déjouer les croyances en un Grand Soir, ce premier pas vers une nouvelle société que l’art se devait d’anticiper.

Si Présence Panchounette reconnut avoir été influencé initialement par les thèses de l’Internationale situationniste, il marqua néanmoins ce qui le différenciait des révolutionnaires menés par Guy Debord entre 1957 et 1972. Là où l’I.S. s’était placée dans la perspective utopique d’une transformation globale de la civilisation, le groupe bordelais avait abandonné toute visée millénariste. La notion d’homme total — c’est-à-dire l’invention de soi à travers une communauté égalitaire — n’était plus à l’ordre du jour. Seul le constat situationniste de la fin de l’art fut repris. Dans la société du spectacle, la création esthétique ne pouvait espérer être autre chose que le signe de la décomposition culturelle provoquée par le capitalisme. Dès juin 1957, Debord avait remarqué « le renoncement à une revendication d’ensemble, et l’acceptation d’un travail fragmentaire », pour ajouter : « C’est ce qui donne à ce terme même d’"avant-garde", toujours manié en fin de compte par la bourgeoisie, quelque chose de suspect et de *ridicule* »[6].

Ce jugement fut aussi celui de Présence Panchounette qui usa sans restriction de la raillerie, afin de dénoncer la démesure des prétentions qui animaient selon lui les mouvements artistiques de l’époque. Dès les années 1970, le groupe perçut dans le discours critique produit par la création contemporaine une grotesque convention qui se réfugiait dans une certaine abstraction, souvent oublieuse de la structure sociale. Son approche peut alors être considérée à l’aune de la satire qu’il employa de manière stratégique.

Une bêtise irrécupérable

[4] Sur ce thème, je renvoie notamment à l’ouvrage de Joseph Heath et Andrew Potter, *Révolte consommée. Le mythe de la contre-culture*, Paris, Naïve, 2005.

[5] Présence Panchounette, « Capri, c’est fini ! Et dire que c’était la ville de mon premier amour », *Art Press*, n° 134, mars 1989, p. 34.

[6] Je souligne. Guy-Ernest Debord, *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l’organisation et de l’action de la tendance situationniste internationale*, Bruxelles, 1957. Repris dans *Textes et documents situationnistes 1957-1960, op. cit.*, p. 3.

Dans son *Manifeste* de 1969, le groupe précisait : « Le manifeste panchounette est écrit avec présent, à l'esprit l'image de Georges Bataille retroussant ses manches de lustrine pour guillotiner Dada d'une seule formule : "pas assez idiot". Quant à l'Internationale Panchounette, elle aspire à l'idiotie totale, à tendre même au mongolisme »[7]. De l'idiotie au mongolisme, on peut souligner que Présence Panchounette assuma une évidente incorrection. Le collectif avait choisi d'abuser des mauvaises manières de façon à ne solliciter aucune adhésion. Il s'agissait de décourager les éventuels aficionados en versant dans l'ineptie, loin de tout engagement politique. Dans cette perspective, les Panchounette prirent le *contre-pied* du réquisitoire contre la société bourgeoise en passe de devenir une véritable mode : « L'Internationale Panchounette n'a pas pour but la subversion, mentionnait le groupe dans son texte programmatique. Dans le monde où les gens qui le confortent de la main droite reconnaissent de la main gauche la nécessité de le changer, elle est la seule Internationale qui trouve que TOUT VA BIEN »[8]. Après la radicalité extrême des situationnistes, le collectif ne pouvait se satisfaire de quelques productions artistiques supposées participer à l'accusation du mode de fonctionnement du système capitaliste.

Il s'opposait par exemple au Comité de la Jeune Peinture qui présenta au musée d'art moderne de la Ville de Paris, dans le cadre de l'ARC, la « Salle rouge pour le Vietnam ». Du 17 janvier au 23 février 1969, cet espace accueillit différentes toiles de même format qui avaient toutes en commun d'avoir été conçues collectivement et autour d'une couleur à l'évidente signification idéologique. Cet art militant qui fustigeait l'impérialisme américain se pensait au service de la cause du peuple vietnamien. Son existence se justifiait à travers sa portée symbolique, et non sur un plan strictement esthétique. Ces peintres figuratifs accordaient donc une primauté au message de leurs œuvres et entendaient susciter une prise de conscience chez les spectateurs, contrairement à Présence Panchounette.

À cet égard, la référence à Georges Bataille permet de mieux comprendre ce rejet obtus de la signification chez les membres du collectif. Ces derniers s'inscrivaient en faux contre toute formalisation conceptuelle dans la mesure où elle leur apparaissait inévitablement prise dans les rets de l'idéalisme. Leur lecture était pleinement matérialiste, mais issue de ce « bas matérialisme » que l'on doit à l'auteur de *Madame Edwarda* ou *Histoire de l'œil*. La dialectique n'induisait aucune résolution des contradictions. Le principe d'un dépassement était écarté et il ne restait plus qu'à exaspérer les tensions propres à la pensée dualiste[9]. Ainsi, Présence Panchounette souhaitait intervenir à l'intérieur du monde professionnel de l'art bien que ses membres se comportassent en amateurs et que la spécialisation fût vécue comme une véritable séparation vis-à-vis de l'espace social. Son attitude moqueuse résultait en partie de ce conflit insurmontable : l'absurdité revendiquée était une façon d'affirmer sa position *intenable*. Il fallait intégrer le milieu de l'art pour le faire « tourner en bourrique » — comme le veut une expression qui pourrait être qualifiée de chounette…

À lui seul, ce mot irritait par sa charge désuète : Présence Panchounette affichait un « ricanement »[10] qui disait son refus de se prendre au sérieux mais également d'accorder un quelconque crédit aux propositions artistiques de l'époque. Dans le domaine de la création plastique, la fin des années 1960 et les années 1970 furent marquées par des démarches analytiques dont la rigueur visuelle assurait de ne pas souscrire aux facilités du beau et de la séduction : que ce soit BMPT, qui intervint de décembre

---

[7] Présence Panchounette, « Manifeste Panchounette (1969) », *Œuvres Choisies Tome 1*, Toulouse/Calais, Centre Régional d'art contemporain Midi-Pyrénées/Musée des Beaux-Arts, 1986, p. 56.
[8] *Ibid.*
[9] Pour des précisions concernant le bas matérialisme chez Georges Bataille, je renvoie à l'exposition de Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss, *L'informe. Mode d'emploi*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996.
[10] Présence Panchounette, « Deux ou trois choses que l'on sait d'elle (1977) », *Œuvres choisies Tome 1, op. cit.*, p. 37.

1966 à décembre 1967, ou le groupe anglais *Art & Language* créé en 1968, nombreux furent les artistes qui prirent le parti de l'austérité et de la réflexivité. Apparu en août 1970 à l'occasion d'une exposition à l'ARC, Supports/Surfaces édita à partir de juin 1971 une revue dont le titre — *Peinture, cahiers théoriques* — traduisait cette recherche intellectuelle des plus ardues. Selon Présence Panchounette, ces initiatives étaient portées par une sévérité digne des sciences exactes, qui montrait que ces travaux entretenaient un décalage avec la masse — la rhétorique de Supports/Surfaces fût-elle d'obédience marxiste-léniniste.

À l'inverse de telles pratiques, le chounette clamait son appartenance au dérisoire et au désopilant. Car le chounette correspondait à une sorte de dérapage, à quelque chose qui n'était pas à sa place selon les conventions en usage. Ce néologisme était issu du mot « choune » qui désigne dans un langage particulièrement grossier le sexe féminin. Chounette revendiquait de la sorte un langage argotique des plus vulgaires. Le suffixe grec *pan* — qui lui était accolé de façon malicieuse — laissait entendre quant à lui un désir feint de totalisation, en cette période dogmatique où les artistes travaillaient à la découverte de la vérité.

C'est cette *fausse* totalisation qui fut le prétexte à la *vraie* agressivité du collectif. Le rire de Présence Panchounette exhibait en effet un écart par rapport aux enjeux qui animaient le monde de l'art. Il était la marque d'une véritable insolence. Et en cela, il rejoignait la satire qui est « irrespect et offense »[11] comme l'a mentionné Jean Émelina dans son essai sur *Le comique*. L'idiotie dont il a été question devait compromettre les activités du groupe mais également l'ensemble des œuvres contemporaines. L'objet des Panchounette était de dévaluer l'avant-garde en jetant le doute sur ses ambitions. Dans cette optique, ils firent appel « au procédé de base de la satire qui est, comme l'expliquait Matthew Hodgart en 1969, la dégradation »[12].

La révolte des médiocres du goût

En fait, Présence Panchounette prit au *pied de la lettre* « la révolte des médiocres » qui avait été inventée par l'artiste Robert Filliou en 1967. D'après ce dernier, l'art moderne avait adopté pour critère d'excellence l'invention et non plus la composition : le métier, l'harmonie ou encore le fini avaient été remplacés par la nouveauté — ce qui induisait que les œuvres des avant-gardes apparaissaient pleines de faiblesses ou de défauts au regard du jugement académique. Les Panchounette, quant à eux, n'accordèrent aucune valeur particulière à l'originalité dans leur tentative de nivellement satirique. Ils dénigrèrent les créations modernes en s'appuyant sur leur apparence physique, souvent déterminée par une absence de savoir-faire.

L'extrait d'un texte de 1984 est à ce titre emblématique : « Lorsqu'en 1969 nous nous disions naïvement que nous allions gagner parce que nous étions les plus beaux, il n'y avait pas grand-chose d'utilisable dans le bric-à-brac moderniste. Des chouettes empaillées aux capsules de soda, tout était prix, la razzia était faite. […] Il ne nous restait plus rien, ni même le pastiche, ni même le plagiat. *Le presque rien ? Le n'importe quoi ? L'évidemment ? Le pas tout à fait ça ?* Essorés à mort. Sauf si de "Première communion de jeune fille chlorotiques par un temps de neige", Alphonse Allais, 1883, à "Carré blanc sur fond blanc", Kasimir Malevitch, 1918… blanc sur blanc, on ne voit que du feu, c'est kif kif facile, on tire la conclusion suivante, c'est pas pareil. Pourquoi ? Qu'est-ce qui change ? La

[11] Jean Emelina, *Le comique. Essai d'interprétation générale,* Paris, Sedes, 1991, p. 42.
[12] Matthew Hodgart, *La satire,* Paris, Éditions Hachette, 1969, p. 122.

différence, c'est que la plaisanterie d'Alphonse Allais est une plaisanterie de mauvais goût. Voilà donc : c'était trouvé le créneau : le mauvais goût »[13].

Assurément, Présence Panchounette connaissait ses précurseurs et après dada, l'ombre des Arts incohérents (1882-1893) planait sur ce groupe de comiques pasticheurs. Cependant, une différence essentielle existait : les blagues potaches au sein du Salon organisé par Jules Lévy concernaient de façon œcuménique aussi bien l'art officiel que les impressionnistes, tandis que Présence Panchounette se focalisait sur les œuvres les plus radicales. C'est que les temps avaient changé. Le déplacement des limites de l'art à travers des actes extrémistes commençait à devenir routinier. En France, cette « académisation des avant-gardes » allait s'observer explicitement au début des années 1980 à travers les mesures prises par le gouvernement socialiste, sous la présidence de François Mitterrand : la création de la Délégation des Arts Plastiques et des Fonds Régionaux d'Art Contemporain en 1982 affirmait un programme culturel ambitieux dont l'une des incidences fut de faire rimer *Subversion et subvention*, pour reprendre ici le titre d'un ouvrage de Rainer Rochlitz[14].

En dépit de cette progressive décentralisation, Présence Panchounette continua à insister sur son identité provinciale au sein du monde de l'art contemporain — encore essentiellement parisien. Il s'agissait d'y introduire le jugement des béotiens. Le collectif présentait une différence en faisant intervenir l'opinion partagée par le grand public face aux créations plastiques qui avaient perdu la possibilité d'une identification élémentaire. Il reprenait là l'un des fondements de la démarche satirique, à savoir le rappel du sens commun[15]. Dans cette veine, le groupe fit sien le poncif de la maladie mentale pour évoquer les innovations plastiques du XXe siècle[16]. Il travaillait donc à contre-courant de tout un pan de la modernité qui avait décrié la normalité — synonyme d'uniformité — afin de mieux valoriser la singularité et sa nécessaire distance face à la massification.

Les Panchounette entretenaient savamment un lourd prosaïsme et rejouaient d'une certaine manière le rire de la foule au Salon des Refusés de 1863. Ce rire, rappelons-le, exposait le rejet par la société du Second Empire des œuvres qui attentaient à l'image qu'elle voulait se donner. Or, les plaisanteries de Présence Panchounette étaient d'autant plus déplaisantes qu'elles désignaient à nouveau une sanction sociale. Sauf que cette sanction n'était plus bourgeoise mais populaire : le groupe parlait selon lui à la place des laissés pour compte de l'art contemporain, puisque cet art contemporain était à présent cautionné par l'élite. La démocratisation engagée dans les années 1980 à travers la mise en place de nouveaux dispositifs institutionnels n'était pas suffisamment significative pour remettre en cause son interprétation sociologique.

Le postulat fondamental de la démarche de Présence Panchounette était le suivant : malgré la grande diversité des créations, toutes partageaient un « code commun »[17] qui reposait sur le goût. Tandis que les avant-gardes pensaient en avoir fini avec l'esthétique — ou tout du moins la beauté —, Présence Panchounette cherchait à souligner que le jugement de goût demeurait leur refoulé. D'évidence, ce

---

[13] Présence Panchounette, « Présence Panchounette », *Public*, n° 2, 1984, p. 25.

[14] Rainer Rochlitz, *Subvention et subversion. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Éditions Gallimard, 1994.

[15] Matthew Hodgart, *La satire*, *op. cit.*, p. 124.

[16] « Le plus souvent, les surfaces sont traitées par le malade mental d'une manière assez particulière ; on a voulu y voir à certaines époques, un signe quasi-spécifique des dessins d'aliénés. Nous voulons parler du remplissage décoratif par des points, des hachures, des ronds, même des lettres et des chiffres. Il s'agit là, si l'on veut, d'itérations apparentées aux stéréotypies, c'est-à-dire à la répétition prolongée du même élément formel. Mais depuis que la peinture moderne au cours de l'évolution du Cubisme a découvert ce même moyen et l'utilise assez largement (Matisse, Klee, Picasso), il n'est plus guère permis d'y trouver un symptôme maladif en soi », « Texte sans titre (1979) », *Œuvres choisies Tome 1*, *op. cit.*, p. 40.

[17] Jacques Soulillou, « Texte sans titre (1978) », *Ibid.*, p. 8.

jugement de goût n'était pas compris sur le mode universaliste de la pensée humaniste d'Emmanuel Kant mais sur le mode déterministe de la sociologie structuraliste de Pierre Bourdieu[18]. Pour être exact, le collectif devança la grille de lecture de Bourdieu puisque celle-ci ne parut qu'en 1979. Dès 1973, Présence Panchounette soulignait : « D'un point de vue […] qui ne pose pas comme axiome qu'il existe une qualité… on s'aperçoit que bon et mauvais goût sont seulement des catégories que définit l'idéologie dominante, sans liaison avec une réalité transcendantale. […] tous les goûts sont équivalents, il existe simplement une parfaite adéquation (planifiée) du produit aux catégories historiques, biologiques et sociologiques qui le consomment »[19].

Dans cette optique, le chounette se comprenait comme une défense du kitsch. Mais cette appellation était trop connotée puisqu'elle n'était employée que par ceux qui le dénigraient. Dans son célèbre article de 1939, le critique d'art américain Clement Greenberg avait défini le kitsch comme un « produit de la révolution industrielle » qui « pille dans la nouveauté » pour en donner une version d'une grande pauvreté formelle[20]. La distinction entre de véritables avancées artistiques et les succédanés culturels demeurait dès lors primordiale. D'autant que la bourgeoisie garante du bon goût était en passe de disparaître au profit d'une masse informe dépourvue de réelle culture. Pour se prémunir de la confusion ambiante, il était obligatoire de rappeler l'existence de valeurs inaltérables. L'avant-garde moderniste était alors considérée par Greenberg comme ce rempart contre la médiocrité.

Pratiquant une forme d' « entrisme », le groupe bordelais renversait un tel postulat en rabaissant l'expression de la qualité à un pur signe de distinction sociale, pour ne pas dire de snobisme. L'avant-garde artistique ne concernait que quelques *happy few* et elle rejoignait sur un plan symbolique les inégalités de classe. Présence Panchounette désirait montrer que le cadre culturel demeurait coercitif et il tentait de jouer les trouble-fêtes en reprenant le discours des non-initiés. Seule l'utilisation des commentaires de « profanes » était à même de montrer que l'art — si iconoclaste fût-il — était encore régi par des règles strictes qui devaient être respectées. Dans cet espace « sacré », Présence Panchounette abusait de l'outrage. Mais le paradoxe voulait que son attitude reprît exactement la tactique moderne de la transgression (dont il se méfiait pourtant) puisque sa satire était une façon d'éprouver sa liberté face au carcan hiérarchique…

À l'avant-garde du décoratif

Tout au long des années 1970, Présence Panchounette connut de rares occasions de diffuser sa critique. Entre 1972 et 1975, le groupe exposa uniquement à Bordeaux dans son propre espace, le Studio F4. Sa première manifestation parisienne eut lieu en 1977 à la galerie Eric Fabre. Cette intervention portait un titre suranné : « Transition-Valse ». Le groupe avait recouvert les murs de la galerie de deux sortes de papier peint. Le premier, de type fausse pierre, était visible en façade ; le second, plus psychédélique, à l'intérieur de la salle. La crise de la peinture de chevalet et l'affirmation de la planéité picturale qui en découlait étaient ramenées à un papier décoratif. C'était là le moyen le plus frappant pour aller à l'encontre de l'autonomie de la création plastique.

---

[18] Je renvoie ici aux ouvrages d'Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* suivi de *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolite* et de *Réponse à la question : Qu'est-ce que les Lumières*, Paris, Éditions Gallimard, 1985 et de Pierre Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
[19] Bauhaus Panchounette, « Para Design (1973) », *Œuvres choisies Tome 1*, *op. cit.*, p. 25.
[20] Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch », *Art et culture. Essais critiques*, Paris, Éditions Macula, 1988 (Boston, Beacon Press, 1961), pp. 16-17.

Les membres du groupe s'inspiraient du jugement d'un autre critique d'art américain, Harold Rosenberg. Cet « adversaire » de Greenberg avait insisté sur l'importance de l'acte de peindre dans l'expressionnisme abstrait, au détriment du résultat plastique. Il interrogea le succès de ce courant en soulignant la possible perte d'un authentique investissement de la part des créateurs : « Satisfait des merveilles qui demeurent bien à l'abri sur la toile, l'artiste accepte de perpétuer des lieux communs et les décore de ses quotidiennes annihilations. Résultat : un apocalyptique papier peint »[21]. L'idée que l'avant-garde n'était pas à l'abri des platitudes et de la répétition fut également évoquée par Présence Panchounette. Pour le collectif, il ne faisait aucun doute que l'une des raisons en était la stricte autoréférentialité et le retrait à l'égard de la vie quotidienne : sous le signe de l'approfondissement, l'art avait perdu son énergie vitale pour devenir une activité prisonnière de ses propres codes. La trivialité de ses interventions prolongeait en partie sur un mode négatif le constat que toutes les peintures étaient des « pratiques séparées/aliénées »[22].

L'argumentation des Panchounette ne prenait pas seulement un tour général. Leur mauvais goût s'exprimait aussi à travers des attaques *ad hominem*, à l'image de leur polémique avec Daniel Buren. Sa démarche leur apparaissait emblématique de la conscience factice de l'avant-garde. Quand ils décrivaient leur papier peint fausse pierre comme « des lignes blanches se croisant à peu près à angle droit déterminant sur un fond rouge des rectangles d'approximativement 8,7 cm de large sur 17,4 cm de long »[23], ils parodiaient les notes explicatives de Buren qui avait opté de son côté pour la répétition d'un motif unique, une bande de 8,7 cm de large. Cette économie maximale indiquait un retrait à l'égard de l'expression subjective de l'artiste et du plaisir visuel du spectateur. Mais elle était perçue par le groupe comme une sobriété — toujours d'ordre stylistique : « [...] le style est là et rien ne pourra l'en déloger », notait-il au milieu des années 1970. Il continuait : « Car là se pose le problème que Buren se refuse d'examiner [...] du choix de cette toile à store particulière qui s'avère profondément marquée par le design. Il existe une multitude de toiles à store dont la "neutralité prolétarienne" n'aurait pas rencontré l'adhésion qu'a rencontrée la "neutralité bourgeoise" de celle utilisée par Buren »[24]. Autrement dit, le détachement auquel Buren aspirait n'induisait pas l'effacement de l'ethos de sa classe sociale.

Présence Panchounette voulait mettre à nu le conditionnement de l'individualité, même lorsque celle-ci avait réussi à obtenir un statut artistique et se voulait en dehors des jeux de force traditionnels. Il était impossible de prétendre à une complète indépendance. Pour le groupe, l'émancipation prônée par de nombreux artistes par rapport aux catégories sociales était simplement une façon de ne pas problématiser leur place au sein de cette société. La satire qu'il leur renvoyait avait pour ambition d'accentuer les contradictions et de dévoiler que l'affranchissement personnel entretenait une collusion avec le groupe dominant. Dans ces conditions, le style chounette révélait par contraste cette identité bourgeoise en provoquant un véritable dégoût. Le pari fait par les membres du groupe était en effet que leurs objets conserveraient leur charge ignoble malgré leur insertion dans le monde de l'art. Leur banalité se voulait aux antipodes de l'habituelle sophistication et sans les clins d'œil qui permettaient de tolérer les citations de la culture populaire.

Cette tactique de la laideur et du premier degré était toujours adoptée dans les années 1980. Un cas vaut d'être cité, celui de *Remake-up* (1986), la version déchue de la *Tête de Taureau*, réalisée par

---

[21] Harold Rosenberg, *La tradition du nouveau*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1962 (New York, Horizon Press, 1969), p. 34.
[22] Présence Panchounette, « Projet Exposition Yvon Lambert (janvier 1975) », *Ibid.*, p. 30.
[23] Cité par Guy Tortosa, « Présence Panchounette », *Pictura-Edelweiss*, n° 6, Printemps 1985, p. 20.
[24] Présence Panchounette, « Projet Exposition Yvon Lambert (janvier 1975) », *Œuvres choisies Tome 1, op. cit.*, p. 30.

Picasso en 1942. Cette pièce en plastique orange et noir correspondait à un *remake* colorisé ou au maquillage (*make-up*) outrancier de l'œuvre initiale. La transformation moquait la fétichisation de cet assemblage qui n'avait pas connu le sort rêvé par l'artiste : « [...] ce qu'il aurait fallu tout de suite après, c'est jeter la tête de taureau, avait expliqué Picasso. La jeter dans la rue, dans le ruisseau, n'importe où, mais la jeter. Alors il passe un ouvrier. Il la ramasse. Et il trouve que peut-être avec cette tête de taureau, il pourrait faire une selle et un guidon de vélo. Et il le fait… Ça ç'aurait été magnifique. C'est le don de métamorphose »[25]. Pareille réappropriation de la part d'un prolétaire n'avait pas eu lieu. Et le bricolage servait à présent à saluer la géniale inventivité de Picasso exacerbée ici par la grande modestie des matériaux.

Il faut alors ajouter que les parodies de Présence Panchounette induisaient elles aussi une connivence culturelle qui éloignait le groupe de la pesante littéralité à laquelle il ne cessait de prétendre : sans le vouloir vraiment, il partageait bel et bien avec les autres acteurs du champ artistique les références de la modernité, ce qui n'était pas le cas des classes populaires qu'il était censé représenter. En outre, une seconde ambiguïté était apparue avec le changement de paradigme perceptible au début de cette nouvelle décennie : la « confusion généralisée des valeurs »[26], dont les Panchounette se servaient dans leur pratique satirique caractérisait à présent la postmodernité.

La conception progressiste du modernisme, qui avait amené les artistes plasticiens vers une pureté essentialiste, s'épuisa. Le pluralisme des années 1980 signa la fin de l'Histoire linéaire et une ouverture des possibilités esthétiques. Cette ouverture fut marquée notamment par le retour à la peinture figurative et à une certaine forme d'attraction colorée. Présence Panchounette commenta ce changement dans une œuvre de 1982 intitulée *Wham !*. On y observait un nain de jardin rapporter dans sa brouette des monochromes gris — incarnant l'art conceptuel des années 1970 —, après avoir accroché dans un angle une toile au style gestuel et bariolé. La critique était manifeste : cette évolution n'était qu'une affaire de mode et ceux qui avaient prôné le rigorisme intellectuel acclamaient maintenant les enjolivures les plus échevelées.

La postmodernité fut toutefois considérée comme une perte des repères. Et Présence Panchounette ne fit pas exception à la règle. En 1986, le groupe avoua en dernier ressort respecter la distinction entre le mineur et le majeur qu'il avait pourtant malmenée avec une constance quasi inébranlable. Il remarquait : « S'il n'y a pas de hiérarchie ni d'ordre, notre travail n'a pas de sens »[27]. On peut alors se demander ce qu'il faut comprendre à un tel revirement de la part d'un collectif qui avait soutenu l'équivalence généralisée ? Les Panchounette avaient cru que la « cacophonie des signes » permettrait l'avènement d'une société sans classes. Mais une fois réalisée, cette cacophonie semblait juste neutraliser leur critique sociale sous le coup d'un éclectisme jugé doucereux[28]. Ils faisaient la constatation suivante : « L'avant-garde en 1928, le ridicule en 1984 »[29]. Sauf que ce ridicule avait été promu par Présence Panchounette dès la fin des années 1960 comme un *pied de nez* à la modernité. L'incongruité voulait donc que le collectif eût anticipé d'une certaine manière sur la postmodernité en diagnostiquant l'essoufflement de la portée politique des innovations artistiques. Mais il fut lui-même

---

[25] Cité par Hélène Parmelin, *Picasso dit…*, Paris, Éditions Gonthier, 1966, p. 90.
[26] Sophie Duval et Marc Martinez, *La satire (littératures française et anglaise),* Paris, Armand Colin, 2000, p. 198.
[27] Cité par Sylvie Couderc, « Une conversation avec Présence Panchounette », *Kanal Magazine*, *op. cit.*, p. 30.
[28] À l'occasion d'un article informant de l'arrêt de leurs activités, les membres du groupe précisaient avec justesse : « La "cacophonie des signes" que nous avions, assez naïvement, vue comme prélude à l'avènement de la société sans classes, n'a été le prélude de rien du tout, sinon de l'éclectisme postmoderne ». Jacques Soulillou, « This is the end. Présence Panchounette », *Art Press*, n° 145, mars 1990, p. 29.
[29] Présence Panchounette, « Texte Artension (30 décembre 1984) », *Œuvres choisies Tome 1, op. cit.*, p. 89.

débordé dans la mesure où cette fameuse postmodernité avait troqué en dernier recours le malaise contre la décontraction.

Présence Panchounette reconnut d'ailleurs s'être pris les *pieds dans le tapis* du décoratif, à savoir le nivellement. Il mit fin à ses activités en 1990. Sa logique de confusion reposait exclusivement sur le constat d'une perte irrémédiable du combat des avant-gardes qui ne pouvait être surmontée. À force d'endosser le rôle quelque peu nihiliste de "ceux à qui on ne la fait pas", ils se retrouvèrent finalement sans plus rien à faire. Pour eux, il était entendu que la grande culture du refus n'existait plus depuis longtemps. Cette culture devait être liée à un engagement social et portée par une *praxis*. Or, ils avaient établi la dissociation entre le discours et l'action dès les lendemains des évènements de mai 1968 en insistant sur l'impossibilité d'une rencontre authentique entre l'art et la vie.

Dès son origine, le groupe avait adopté une position de *double-bind* à travers laquelle il ne pouvait s'agir uniquement d'avoir raison. La conscience et le discernement ne suffisaient plus, ce qui avait amené à tendre vers une certaine indécidabilité. Ses œuvres se voulaient autant les preuves d'une lecture vigilante de la place de l'art dans la société que les symptômes de la décadence de la culture critique. *La dégénérescence guette les avant-gardes* (1972-1986) constatait Présence Panchounette à travers le titre d'une de ses installations. Sur une table à repasser étaient posés le fer clouté de Man Ray (*Le Cadeau* de 1921) et une veste qui rappelait le pantalon lettriste porté par Jean-Michel Mension au début des années 1950. Ces trois objets étaient étrangers à la célèbre beauté décrite par la surprenante rencontre du comte de Lautréamont : « beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ». Ils tendaient au contraire vers une sorte de normalité fonctionnelle qui témoignait de l'inexorable chute des aspirations à transformer le monde vers l'ordinaire le plus grossier. Mais cette dégénérescence montrait aussi que la satire du collectif était à la fois *contestataire et réactionnaire*. Et c'est sûrement à ce titre qu'elle peut apparaître, aujourd'hui encore, au cœur des ambivalences de notre époque.